

I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores.
Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado artístico en España e Iberoamérica.

Candelas Argüello del Canto

EL COLECCIONISMO ESPAÑOL EN EL ÁMBITO PRIVADO DURANTE EL SIGLO XVII.

THE SPANISH PRIVATE COLLECTING DURING THE 17TH CENTURY

CANDELAS ARGÜELLO DEL CANTO

Universidad de Salamanca, España

candelas@usal.es

Resumen: La pintura del Siglo de Oro en España y la sociedad en la que se desarrolla se encuentran condicionadas por las normas surgidas a raíz del Concilio de Trento, vigiladas de cerca por la Santa Inquisición. Según la visión tradicional este fue el principal motivo por el cual el desnudo y la pintura mitológica no tuvieron cabida en la pintura de este periodo. Este trabajo pretende mostrar una pincelada del tipo de pintura importada por los coleccionistas, principalmente desde Italia, y la cabida que la pintura de temática no religiosa tenía en las colecciones de la nobleza española, poniendo de manifiesto por lo tanto la existencia de una demanda real de este tipo de piezas, pero no a pintores patrios.

Palabras clave: España, Barroco, siglo XVII, pintura, coleccionismo.

Abstract: The painting of the Golden Age in Spain and the society in which it develops are conditioned by the rules that emerged following the Council of Trent, closely watched by the Holy Inquisition. According to the traditional view, this was the main reason why the nude and mythological painting had no place in the painting of this period. This paper aims to give an insight into the type of paintings that were imported by collectors, mainly from Italy, and the place that non-religious paintings had in the collections of the Spanish nobility, demonstrating therefore the existence of a real demand of these works of art, but not for patriotic painters.

Keywords: Spain, Baroque, 17th century, painting, collecting.

A la hora de abordar la pintura en España durante el Barroco se ha repetido de manera constante que una de sus notas más definitorias era la ausencia de desnudos y temática mitológica dentro de la producción llevada a cabo por los pintores españoles. También es usual que para otorgar explicación a este hecho se recurra tanto a la normativa surgida a partir del Concilio de Trento y a la fuerte presión ejercida por la Inquisición, como a una ausencia de demanda interna, exponiendo que serían los propios patronos los que exigirían a los artistas una pintura austera y puritana alejada de la corriente sensual imperante en el resto de Europa¹.

Si bien es cierto que en España la defensa de la Contrarreforma fue una constante durante el reinado de los Austrias y la presencia e influencia de la Inquisición notoria, el tema de la persecución de las obras de arte con temática erótico-mitológica por parte de esta última está aún por comprobarse, como apunta Cordero de Ciria². En cuanto al dictado conciliar es de obligación recurrir a la última sesión, que tuvo lugar en diciembre de 1563 para poder hacer un análisis del dictado. De esta manera encontramos que:

*“No se representará ninguna imagen que sugiera falsa doctrina o que pueda conducir a peligrosos errores a aquellos que no han recibido la debida educación” [...] “Para que estas cosas puedan ser observadas con más fidelidad el Santo Sínodo decreta que nadie está autorizado a colocar o a hacer colocar en ningún lugar de la iglesia imagen desusada alguna [...] a menos que ésta haya sido aprobada por el obispo”*³.

El texto completo está dedicado a la veneración de las reliquias, el uso de las imágenes y también se condena el exceso en las festividades de los santos, pero de este extracto podemos inferir algo significativo: los padres conciliares se encargaron de regular la imagen dentro del templo. No se trata en esta sesión ni de la pintura en el ámbito privado, ni del desnudo, ni de la temática mitológica o de otro tipo dentro del consumo particular, sólo tratan la pintura religiosa dentro del templo y en el contexto de su utilización como vehículo de transmisión de los dogmas defendidos por la Iglesia Romana, incluso cabe señalar que por parte de la Iglesia el desnudo está aceptado dentro de aquellas representaciones que por tradición o por necesidad de la Historia Sagrada así lo exijan, como es el caso de Adán y Eva o de Susana y los viejos.

¹ CAÑEDO ARGÜELLES, Cristina: *Arte y teoría: La Contrarreforma y España*. Oviedo, 1982, p. 30. En este libro la autora trata el tema inclinándose por la teoría defendida por Pierre Francastel, según la cual la elección de la pintura se debía al comprador. Sobre este tema, expone una tesis similar, *vid.* MUÑOZ GARGÍA, María Jesús: *El mercado español de pintura en el siglo XVII*. Madrid, 2008, p. 146.

² CORDERO DE CIRIA, Enrique: “Lascivia y castidad en la pintura del Siglo de Oro”, en *Sacar de la sombra la lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*. Madrid, 2012, p. 106.

³ *Cánones y Decretos del Concilio de Trento, sesión XXV*. Citado por BLUNT, Anthony: *La teoría de las artes en Italia, 1450-1600*. Madrid, 2007 (10.ª edición, versión española de la 2.ª edición, 1956), p. 119.

La alusión directa a la pintura y su utilización por parte del Concilio fue hábilmente recogida y aprovechada por tratadistas y predicadores para hacerse eco de críticas que desde mediados del siglo XVI surgieron en Italia a tenor del número de piezas que mostraban un cierto carácter sensual y hedonista de algunos temas mitológicos o religiosos. Entre los más destacados defensores del decoro en las imágenes, y que posteriormente influirían en los tratadistas españoles del siglo XVII, podemos nombrar a Gilio da Fabriano, Johannes Molanus, Gabriele Paleotti, Antonio Possevino, Ludovico Dolce o el sonado caso de Bartolomeo Ammannati, que al final de su vida reniega de su obra anterior en una carta dirigida a la Academia de Dibujo en Florencia, por su temática mitológica. En este clima contrarreformista se desarrolla la pintura española del siglo XVII, pero este no es un tema a tratar en este estudio. En este caso, nos interesa ahondar en el tipo de pintura consumida en el ámbito privado, donde se nos puede desvelar el verdadero carácter y gusto de los coleccionistas y si efectivamente existió por su parte un rechazo a la pintura mitológica o de desnudo. De ante mano he de decir que no fue así, y para muestra tomaremos algunos ejemplos de la corte y de la alta nobleza, aquellos que no sólo tuvieron grandes colecciones, sino de los que conservamos documentación que nos permiten hacernos a la idea de lo expuesto en sus hogares.

En primer lugar, cabe hablar del monarca como modelo a seguir por sus coetáneos. Por todos son conocidas las empresas artísticas patrocinadas por Felipe II y su exquisito gusto artístico, destacando su preferencia por las obras de Tiziano y El Bosco. Si bien su periodo es anterior al que nos ocupa, la existencia de pinturas venecianas en la colección real tendrá una gran trascendencia en el periodo posterior, en el cual los coleccionistas parecen poner gran ahínco en hacerse con piezas italianas del siglo anterior o, incluso, con copias de las mismas. No podemos olvidarnos que copiar las pinturas de Tiziano que se encontraban en España es uno de los motivos que trae al territorio peninsular a Rubens, hecho que marcará el devenir no sólo de Velázquez sino de las preferencias artísticas de los aficionados al arte.

Ya en el siglo XVII nos encontramos con el reinado de Felipe III, periodo que artísticamente se ha visto empañado por encontrarse entre dos épocas especialmente brillantes en cuanto al florecimiento del arte se refiere y también por documentos, en su mayoría epístolas de extranjeros, que daban a entender el escaso conocimiento que sobre pintura tenían los españoles del primer cuarto de siglo⁴. Nada más lejos de la realidad, Morán Turina nos

⁴ En este sentido, destaca la carta que envía Rubens a Federico Gonzaga con motivo de su llegada a España en su primer viaje, realizado entre 1603 y 1604. En ella habla de la ignorancia de los españoles en cuanto al arte, ya

revela una realidad completamente diferente en la cual Felipe III no sólo toma parte activa en la decoración de sus residencias, sino que bajo su supervisión se aumentó la colección real en casi 400 cuadros, entre los que figuran varias obras de pintores extranjeros⁵. A él se debe la reconstrucción del palacio del Pardo, al que se trasladan obras del Alcázar, la realización de pinturas murales en el palacio real de Valladolid y el Alcázar de Segovia, lamentablemente hoy perdidas, y a cuya decoración también se destinaron obras pertenecientes a la colección real custodiadas en Madrid, adquiriéndose además para ese mismo fin dos colecciones destacadas, la del duque de Mansfield y la del duque de Lerma. Es decir, la colección se completa en ese momento con obras sobre todo extranjeras de procedencia italiana y flamenca, con un contenido que se aleja de las Sagradas Escrituras y los santos y que muestra un intencionado carácter sensual entre las que destacan las *poesías* de Tiziano o las pinturas de Rubens. Incluso, cuando por motivos diplomáticos, la colección real debía prescindir de alguna pieza se encargaban copias, como es el caso de esta *Fábula de Leda*, copia de una obra de Correggio realizada por Eugenio Cajés en 1604, y que hace pareja con el *Rapto de Ganímedes*, con motivo del envío de los originales a Rodolfo II (Fig. 1)⁶. Resulta curioso compararlo con el original, hoy en el Museo de Berlín, y percibir que en el rostro y en la expresión de Leda hay una sutil variación respecto del original, con rasgos más dulces en este caso y una expresión de ligero deleite.

Pero, sin lugar a dudas, la época dorada del barroco español se desarrolló durante el reinado de Felipe IV. Es el momento de Velázquez, el del Conde-Duque de Olivares, y el periodo en el que los enviados diplomáticos a Italia y Países Bajos se las ingenian, no sólo para aumentar sus propias colecciones, sino también para nutrir la colección real de piezas de

que el duque de Lerma tomó por originales copias de Tiziano que él mismo había realizado y llevado como obsequio. El testimonio ha de analizarse y estudiarse en su contexto, ya que es una carta enviada por el artista a su patrón en la cual deja patente de una forma sutil lo bueno de su factura ya que es capaz de captar de manera fidedigna obras de uno de los mayores maestros. También cabe tener en cuenta que el propio Lerma pudo realizar algún comentario cortés respecto al obsequio, que pudo ser utilizado al pie de la letra por el pintor. Sea como fuere, el propio Rubens también reconoce que Lerma “no es del todo ignorante” al acceder a la colección personal de éste. Otro documento que se ha utilizado para respaldar la idea de esta “época oscura” es la carta enviada por el embajador británico en Madrid, sir Anthur Hopton, a lord Contington ya durante el reinado de Felipe IV y en la cual se dice que los españoles ahora son mucho más entendidos en arte que antes, lo cual se ha interpretado como que durante el periodo anterior los españoles apenas sabían sobre este tema. *Cit.* ELLIOTT, John H. y BROWN, Jonathan: *Un palacio para el rey*. Madrid, 1981, p. 121.

⁵ MORÁN TURINA, Miguel: “Felipe III y las artes”, en *El arte de mirar*. Madrid, 1997, pp. 63-82.

⁶ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-fabula-de-leda/7e396b9a-c120-4b62-8714-cacdd6cb4abb> (Consultada en 2016).

grandes artistas italianos como Rafael, utilizando para ello en ocasiones incluso la fuerza⁷. Muñoz García nos dice que “tanto de Flandes como de Italia se solicitaban pinturas mitológicas o aquellas de historia religiosa que contuviesen desnudo”⁸. Esta afirmación se confronta con aquella realizada al principio de este texto en la cual se presuponía que la exclusión del desnudo de la pintura española del siglo XVII se debía a la dirección de los comitentes hacia una pintura religiosa y decorosa. Sea como fuere, lo cierto es que son numerosas las obras que en este momento llegan desde Flandes e Italia compradas o encargadas, muchas destinadas a la decoración del nuevo palacete de asueto del rey, el Palacio del Buen Retiro⁹, la Torre de la Parada, o los diferentes aposentos del Alcázar. Cabe destacar nuevamente la figura de Rubens, que realiza su segundo viaje a España en 1628 y recibe varios encargos por parte de la monarquía. El mayor fue el destinado a la Torre de la Parada, edificio para el que se enviaron desde Amberes a partir de 1636 más de sesenta obras basadas, al igual que las *Poesías* de Tiziano, en *Las Metamorfosis* de Ovidio¹⁰, como por ejemplo este *Orfeo y Eurídice* en el cual el desnudo femenino resplandece.

Además de este encargo de la Torre de la Parada, el maestro flamenco recibe la orden de realizar unas pinturas para la bóveda del “cuarto bajo de verano” del Real Alcázar. A este lugar se retiraba el rey en los meses de calor y en él podía contemplar las ya nombradas *Poesías* de Tiziano, *Dánae* y *Venus y Adonis*, *Perseo y Andrómeda*, *Diana y Acteón*, *Diana y Calisto* y *El rapto de Europa*, además de las obras de Rubens *Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros* y *Ninfas y sátiros*¹¹. No es necesario ver las imágenes para percibir por su temática el carácter erótico de las pinturas. Las estancias para las que iban destinadas eran de uso privado del monarca y no es difícil imaginarse lo sugestivo de encontrarse rodeado de estas imágenes sofocado por el calor del verano.

Como cabría esperar, esta inclinación por la pintura de desnudo y su exhibición conjunta en lugares específicos fue reproducida por los nobles y altos funcionarios de la época. Durante el siglo XVII se produce un aumento del coleccionismo, siendo la segunda

⁷ MUÑOZ GARGÍA, María Jesús: *El mercado español...*, op. cit., pp. 195 y ss., donde se hace eco de algunos sucesos en los que la fuerza fue utilizada, como el caso de la *Madonna del Pesce*, enajenada por el duque de Medina de las Torres en 1638.

⁸ *Ibidem*, p. 147.

⁹ BROWN, Jonathan y ELLIOT, John H.: *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 1985.

¹⁰ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/orfeo-y-euridice/07c9d839-8284-44bd-9c37-79585a88770f?searchid=4862106d-f0c0-f704-7df3-d45f5d7833fd> (Consultado en 2016).

¹¹ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/diana-y-sus-ninfas-sorprendidas-por-satiro/030098df-2bf5-4e2b-a457-e214560af51c?searchid=c1ea52b4-f6b1-7cce-3862-28729c7f03b2> (Consultado en 2016).

mitad de siglo la más fecunda en cuanto al incremento de pintura de temática erótica en las colecciones madrileñas¹². Y es que aunque algunos tratadistas como Bernardino de Villegas censuraran la importación de “*pinturas profanas por adorno de sus galerías y recreo de sus sentidos*”¹³, en realidad esta práctica no fue perseguida, posiblemente debido a la importancia de los coleccionistas. Esto nos lleva a abordar algunos casos concretos de nobles con destacables galerías, en su mayoría formadas en Italia. Un ejemplo es la colección del VI Conde de Monterrey, Manuel Alonso de Zúñiga Acebedo y Fonseca, que ya en la primera mitad de siglo en su palacio de Morata de Tajuña tenía una sala destinada a “pinturas desnudas” que albergaba dieciséis lienzos¹⁴. Otra de las grandes colecciones es la formada por Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, X Almirante de Castilla, en cuyo inventario, redactado a su fallecimiento, en 1691, por Claudio Coello, figuran obras de “*Tiziano, Rafael, Rubens, Tintoretto, Correggio, [...] Ribera, Orrente y Pereda*”¹⁵. Esta colección destaca tanto por el número y calidad de las pinturas como por su distribución. Se cree muy posible que la colocación de ciertas salas por escuelas, temas y autores se deba a Juan de Alfaro, que fue pintor, agente artístico y asesor en temas artísticos del Almirante. En el inventario Coello describe las pinturas que se encuentra sala por sala, circunstancia que nos permite percibir que existen dos salas contiguas en las que se alberga la pintura erótica. Curiosamente son la “pieza del Camón”, es decir, la alcoba, y la sala precedente a la misma. En ellas encontramos citados, pero sin autoría, una *Diana desnuda*, un *Rapto de Proserpina*, un *Cupido dormido*, una *Bacanal*, una *Venus dormida*, una *Betsabé en el Baño* y una *Caridad Romana*¹⁶. Es destacable como una vez más encontramos vinculadas pinturas de desnudos y temática sugerente a lugares de la casa no sólo privados, sino destinados a la relajación y la ensoñación. Como Javier Portús plantea, estas pinturas estaban destinadas no al alarde, sino al disfrute personal y, en caso de ser compartidas con un selecto grupo, a plantear la reflexión sobre el cuerpo humano, la transgresión y la castidad¹⁷, y yo añadiría que a la recreación de los sentidos.

Si hay una colección destacable en este periodo, además de la real, es la que perteneció al VII Marqués del Carpio y de Eliche, Don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán.

¹² GARCÍA CUETO, David: “La pintura erótica en las colecciones aristocráticas madrileñas de la segunda mitad del siglo XVII” en *Visiones de pasión y perversidad*. Madrid, 2014.

¹³ *Ibidem.*, p. 44.

¹⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵ PORTÚS PÉREZ, Javier: “En la gloria del arte de la pintura: La colección del Almirante de Castilla”, en <http://www.uned.es/arteypensamiento/texto%20portus.htm> (Consultado en 2015)

¹⁶ GARCÍA ACUETO, David: “La pintura erótica...”, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷ PORTÚS PÉREZ, Javier: *La Sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española de 1551-1838*. Madrid, 1996.

Personaje controvertido para su época, heredó de su padre, Don Luis de Haro, no sólo una gran colección de pintura sino su inclinación por las artes y un gusto que le permitió aumentarla exponencialmente desde muy joven. En el inventario de sus bienes, realizado en 1651, contando 21 o 22 años, ya figura la *Venus del espejo* de Velázquez¹⁸, además de varias copias de pinturas de Tiziano que se encontraban en la colección real, *Diana y Acteón*, *Diana descubriendo la debilidad de Calisto*, el *Rapto de Europa* y *Adonis retenido por Venus*, las dos primeras copias atribuidas a Mazo¹⁹.

Estas mismas pinturas, junto con otras adquiridas en años posteriores, fueron llevadas en 1669 al palacio del marqués llamado el Jardín de San Joaquín e instaladas, algunas de ellas, en el techo de la “Galería Nueva” que Carpio había mandado edificar²⁰. Divididas en varias piezas, encontramos enumeradas sus pinturas en el inventario realizado con motivo de la almoneda llevada a cabo tras su muerte en 1687. En él figuran piezas como *Apolo desollando a un sátiro* de Ribera, “*unas mujeres de música original de Palma*”, “*Dánae con la lluvia de Oro [...]*” de Tintoretto, un *Apolo desnudo con nueve musas* del citado pintor, la propia *Venus del espejo* de Velázquez, *Andrómeda* y *Perseo* de Reni, un *San Francisco en las zarzas* de Orrente, entre otras. También en otras estancias del palacio lucían otras pinturas similares, como en el techo de la librería una *Lucrecia* de Reni²¹. Pero vamos a detenernos aquí por dos motivos, el primero es destacar la presencia de una pintura de temática religiosa rodeada de temas profanos, posiblemente porque, aunque religiosa, también mostraba un cuerpo desnudo.

En segundo lugar cabe hablar de esta disposición de lienzos en el techo, que hoy en día nos resulta un tanto extraña, pero que no debía de serlo en ese momento. En Sevilla, recién comenzado el siglo XVII, nos encontramos con un techo que podría ser muy similar al descrito en el Jardín de San Joaquín, el de la Casa de don Juan de Arguijo, estudiado por Rosa López Torrijos²² y hoy en el Palacio de Monsalves. Don Juan de Arguijo fue un conocido literato y humanista, mecenas de las artes, bien relacionado en la Sevilla de principios del siglo XVII, siendo amigo, entre otros, de Francisco Pacheco, y presumiblemente fundador de

¹⁸ PITA ANDRADE, José Manuel: “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el VII Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, t. 99, 227, 1958, pp. 223-236.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 231-232.

²⁰ GARCÍA ACUETO, David: “La pintura erótica...”, *op. cit.*, p. 48.

²¹ MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús: *El mercado español... op. cit.*, pp. 381 y ss. Reproduce los diferentes inventarios realizados con el motivo de las almonedas, tanto en España como Italia.

²² LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: “El techo de la casa del poeta Juan de Arguijo”, en *Velázquez y Sevilla: Monasterio de la Cartuja de Santa María de la Cuevas*. Sevilla, 1999, pp. 182-198.

una academia literaria en su casa. Este techo de autoría desconocida y fechado en los albores del siglo parece ser el primero de los tres techos con temática mitológico en Sevilla, al que sigue el pintado por Francisco Pacheco para la Casa de Pilatos entre 1604 y 1614, y el encargado por el cardenal Niño de Guevara para el Palacio Arzobispal²³. Encontramos en el techo que nos ocupa lienzos enmarcados y ensamblados. Dentro de las pinturas historiadas, en el centro se encuentra representado el Olimpo, y en las esquinas las figuras de la Justicia, la Furia, Gánimedes y Faetón.

A modo de conclusión, cabe decir que con este breve recorrido se ha pretendido poner de manifiesto tanto el consumo por parte de los coleccionistas españoles de pintura mitológica traída en su mayoría de Italia y Flandes, como la presencia de pintores patrios a quienes se les encargaba en muchas ocasiones realizar copias de pinturas extranjeras como hemos visto en el caso de Cajés y Martínez del Mazo. De esta manera, queda planteada la duda sobre aquellas afirmaciones referidas al principio del texto en las que se apelaba a la falta de demanda interna como factor determinante para la exclusión del desnudo de la pintura barroca española. Por otra parte, hemos podido constatar el uso que de estas imágenes se hacía, exponiéndolas en lugares íntimos de los palacios, lugares dedicados a la ensoñación y disfrute de los sentidos, o en otros casos en ubicaciones en las que se pudiese invitar a la reflexión en un medio erudito, recordemos la *Lucrecia* en la Biblioteca del Marqués del Carpio o los techos en las casas de los humanistas. No se hacía ostentación ni alarde de este tipo de pinturas, posiblemente procurando no suscitar críticas por parte de los visitantes más puritanos, o porque no había necesidad de ello. Quien poseía este tipo de lienzos, también albergaba en su colección retratos, paisajes, bodegones y pintura religiosa que destinaban a las zonas más expuestas y que servían sobradamente para demostrar el estatus del coleccionista.

²³ <http://www.iaph.es/web/sites/pinturas-juan-de-arguijo/arguijoysevilla/> (Consultado 2016)



Fig. 1. *Fábula de Leda*. Eugenio Cajés, 1604, Museo Nacional del Prado.